

Le quotidien et les média

Moisés de Lemos Martins *

Résumé. La question que j'aimerais soulever est la suivante: quand de nos jours le temps a perdu les différents accents qu'il peut prendre, «l'accent aigu de l'actualité, l'accent grave de l'historicité et l'accent circonflexe de l'éternité» (Paul Celan), comment peut-on faire du quotidien une idée qui empêche la réduction du présent à une pure forme d'où s'est retirée toute la puissance? Comment affirmer «la profondeur de ce qui est superficiel» (Blanchot), c'est-à-dire comment faciliter l'accès à la temporalité, et de cette façon récupérer le quotidien?

Mots-clés: information, communication, média, techonologie, quotidien.

Key words: information, communication, media, technology, daily life

Il est question ici de parler du quotidien et des média. Je commencerais par invoquer un des grands poètes portugais de notre contemporanéité, Alexandre O'Neill, qui disparut il y a près de quinze ans à l'âge de 62 ans. D'un poème intitulé «demain est arrivé» je retiens les strophes suivantes:

«Qu'est-ce qu'une nouvelle?

Un aujourd'hui qui n'est jamais aujourd'hui,
un demain qui est déjà hier
[...]

Qu'est-ce qu'une nouvelle?

Un demain déjà arrivé,
la nouvelle est toujours un après,
c'est un vivre vécu...

Qu'est-ce qu'une nouvelle?

La nouvelle c'est dévorer!
La voilà qui s'engouffre dans le gosier
qui finira par avaler tout et tout le monde!
La voilà, et la voilà partie!

* Université du Minho (Braga, Portugal). moisesm@ics.uminho.pt

Ni même le travail du gésier
ne retient la nouvelle...

Nouvelle sans cœur!

Qu'est-ce qu'une nouvelle?

Chien perdu! Pourquoi pas?
Chien retrouvé! Tant mieux!
Mieux encore, si d'aventure
le chien perdu et le chien retrouvé
ne sont et ne font qu'un seul
«lus» dans un même journal!

[...]

Mais est-ce que cela a été une nouvelle?

Qu'est-ce qu'une nouvelle?»

(O'Neill, 1999: 13-15).

Ce poème me suggère trois choses. En premier lieu, il me rappelle l'impossibilité où nous nous trouvons aujourd'hui d'appréhender le monde comme expérience. Investi par la technique, le temps a accéléré, de manière que nous ressentons aujourd'hui l'impossibilité de nous approprier de notre condition proprement historique. Par rapport au temps nous nous trouvons toujours en dehors de lui – nous nous trouvons à l'extérieur:

«Qu'est-ce qu'une nouvelle?
Un aujourd'hui qui n'est jamais aujourd'hui,
un demain qui est déjà hier
[...]
Un demain déjà arrivé,
la nouvelle est toujours un après,
c'est un vivre vécu...»

En second lieu, le poème illustre bien l'actuelle «fantasmagorie» du nouveau, de l'inédit, de ce qui n'est jamais arrivé auparavant. Le travail des média éclaire, en effet, l'ironie de Botho Strauss, convoquée par António Guerreiro (2000: 87): aucune autre époque n'a produit en si peu de temps autant de passé que la nôtre:

«La nouvelle c'est dévorer!
La voilà qui s'engouffre dans le gosier
qui finira par avaler tout et tout le monde!
La voilà, et la voilà partie!

Ni même le travail du gésier
ne retient la nouvelle...
Nouvelle sans cœur!»

En troisième et dernier lieu, le poème suggère la transformation courante du quotidien en proie facile d'une transcription bruyante et incessante qui le nie en tant que quotidien où nous risquons notre peau:

«*Chien perdu!* Pourquoi pas?
Chien retrouvé! Tant mieux!
Mieux encore, si d'aventure
le chien perdu et le chien retrouvé
ne sont et ne font qu'un seul
«lus» dans un même journal!»

Je conclus ainsi mon point de vue: la nouvelle est la surface inféconde du nouveau, c'est la nouveauté, un mouvement sans aucune espèce de compromis avec l'époque et avec les idées de l'époque. D'où le doute qui assaillit Alexandre O'Neill: «Mais est-ce que cela a été une nouvelle?»

Paul Celan écrit dans *O Meridiano* qu'il est possible de lire le mot «méridien» de trois façons, étant donné que plusieurs accents lui conviennent. Le méridien c'est le temps et le temps peut prendre trois accents: l'accent aigu de l'actualité, l'accent grave de l'historicité [...] et l'accent circonflexe, qui est un signe en expansion, de l'éternité (Celan, 1996: 46).

Or, à mon avis, le temps a perdu de nos jours tous ses accents. L'historicité, l'accent grave du temps, l'accent de notre responsabilité envers notre situation et envers l'état du monde, est devenue une «maladie», comme nous le dit Nietzsche dans sa *Seconde Intempestive*. La raison historique, dans les termes selon lesquels elle a été élaborée par l'Illuminisme, fondée sur les idées de continuité, causalité et progrès ininterrompu, c'est une «maladie» qui nous ferme l'accès à la véritable temporalité, c'est-à-dire qui nous interdit l'appréhension du monde comme expérience¹. Dans ces circonstances, l'actualité, ce qui est «in actu», l'accent aigu du temps nous est confisqué. Et l'éternel, l'accent circonflexe qui développe le temps, ce n'est qu'un fragment de plus dans le torrent qui emporte tous les noms qui nous parlaient de l'invariance d'une présence pleine (d'un fondement): essence, substance, sujet, conscience, existence, Dieu, homme, transcendance...²

Je parle alors de crise de la raison historique, «maladie» de l'historicité, et en concomitance de crise du sujet et crise des valeurs, d'érosion contemporaine de la fondation de normes universelles, c'est-à-dire d'érosion de tout ce qui était donné

¹ La modernité que Nietzsche envisage comme «maladie historique» et comme époque où rien n'arrive à «maturité» inspire le thème de Benjamin sur la modernité comme époque de déclin de l'expérience. Cf., par exemple, Benjamin (1992: 28): «l'expérience est en crise et continuera ainsi de l'être indéfiniment». Benjamin envisageait cette crise comme une conséquence catastrophique de la Guerre Mondiale. Plus proche de nous, Giorgio Agamben parle de l'impossibilité où nous sommes d'appréhender le monde comme expérience. C'est cette impossibilité qui «rend notre vie de tous les jours insupportable» (Agamben, 2000: 20).

² Cette phrase est une glose à un extrait du texte de Derrida, *L'écriture de la différence* (1967: 410-411).

comme fondement et qui nous permettait de parler en accord avec le vrai et d'agir selon le bien et le juste. C'est cette «maladie» de l'historicité qui nous empêche de vivre le temps en accord avec les différents accents qu'il peut prendre: l'accent aigu de l'actualité; l'accent grave de l'historicité et l'accent circonflexe de l'éternité. En un mot, qui nous interdit l'appréhension du monde comme expérience.

Je pense qu'il est légitime de parler de catastrophe culturelle dans ce contexte d'impossibilité d'appréhender les choses et les événements comme expériences. La baisse de «la cote de l'expérience» est par exemple catastrophique pour la figure du narrateur (Benjamin: 1992). Et le problème est dans le fait que traditionnellement l'idée même de transmission culturelle réside dans la figure du narrateur. Dans ce contexte, la formule de Lyotard (1979) sur la fin des narratives n'étonne plus. Il parlait de la fin des grandes narratives (idéologies religieuses et politiques), mais moi, à la suite d'Agamben, je formule l'hypothèse de la fin de toute narrative, étant donné que nous nous trouvons «aliénés» de notre temporalité. Le temps a accéléré sans arrêt, et il a surtout accéléré avec le développement de la technique, de sorte que nous sommes aujourd'hui dans l'incapacité de nous approprier de notre condition proprement historique.

Cette «maladie» qui est la nôtre, pour reprendre le concept nietzschéen a été bien diagnostiqué par Robert Musil (1952) dans *L'homme sans qualités*. Si nous faisons attention à ce qui arrive au personnage d'Ulrich, nous remarquons que Ulrich a très tôt compris que l'époque dans laquelle il vit, même si elle possède un immense savoir, inégalé à toute autre époque, «semble incapable d'agir sur le cours de l'histoire» (Bachmann, *apud* Guerreiro, 2000: 109). Et pour Ulrich, la cause réside dans le fait que seule une infime partie de la réalité est aujourd'hui produite par l'homme (*Ibidem*). Dans ce que Michel Maffesoli (1998: 129) appelle l'«affrontement au destin», ce qui est en jeu "c'est bien une suite de situations et d'événements qui ont une logique propre d'enchaînements [...] qui se déroulent d'une manière quasi autonome sans qu'il soit bien possible d'intervenir". Les hommes ne sont plus créatifs, ils ne constituent plus une unité et leurs expériences de vie obéissent à un schématisme hérité. Dans ma façon de concevoir les choses, je dirai même que nos expériences de vie obéissent aujourd'hui à un schématisme de production de plus en plus technologique.

Dans les circonstances actuelles les hommes ne sont plus capables de vivre leurs propres expériences. Le Pays de Cocagne de Musil, c'est la préfiguration d'un monde avec lequel nous sommes aujourd'hui totalement familiarisés. Un monde où il n'y a plus d'événements, mais uniquement des nouvelles; un monde où on ne vit plus, mais où tout s'exhibe (Guerreiro, 2000: 109)³. L'*out-put* de la gigantesque machine de la technologie informative est celui-là: des nouvelles, non pas le nouveau mais sa fantasmagorie, non pas le nouveau mais la nouveauté.

C'est d'ailleurs ce rôle qu'à mon avis la télévision joue dans nos vies: le rôle d'un schématisme qui détermine nos expériences de vie. De la façon dont je vois les choses, la programmation informative est le symptôme de cette impossibilité où nous nous trouvons de vivre nos expériences. Entourés que nous sommes par ce monde informatif,

³ Selon les propres mots de Benjamin: «presque rien de ce qui arrive n'est favorable à la narrative alors que presque tout l'est à l'information» (Benjamin, 1992: 34).

nous ne vivons plus les événements, nous exhibons uniquement des nouvelles. D'ailleurs, nous succombons même à l'illusion selon laquelle vivre notre vie c'est faire une quelconque expérience télévisuelle, nous succombons à l'illusion selon laquelle vivre notre vie c'est nous exhiber comme une quelconque nouvelle, c'est nous offrir en spectacle comme le fait toute nouvelle.

D'une façon de plus en plus accentuée, le schématisme qui nous est imposé par la télévision est celui d'une privacité destinée à être commercialisée comme un spectacle, sous le permanent espionnage des caméras de télévision, où nous nous trouvons dans l'obligation d'«inventer» un quotidien adapté aux attentes des spectateurs, ce en quoi nous nous sommes tous convertis. En poussant le Pays de Cocagne de Musil à son paroxysme et en retrouvant au passage le *1984* de Orwell (1949), la télévision devient aujourd'hui la métaphore, de façon caricaturale, de la société contemporaine. La télévision consacre l'omniprésence et l'omnipotence des caméras de surveillance; l'appel à l'exhibitionnisme; la concurrence féroce entre des «acteurs» improvisés, ce en quoi nous avons tous été potentiellement convertis; la prépondérance de logiques de rentabilité et d'audimat. Donc, un monde où nous ne vivons plus nos expériences: un monde sans événements rien qu'avec des nouvelles; un monde dans lequel on ne vit plus, mais où tout s'exhibe.

Dans *L'entretien infini*, dans un chapitre qui s'intitule «La parole quotidienne», Blanchot (1969) propose qu'on fasse du quotidien une catégorie, une utopie, une idée, sans lesquelles le présent est une pure forme d'où toute puissance s'est retirée. Inépuisable, le quotidien nous échappe justement parce que c'est l'indifférent, sans vérité ni secret (c'est d'ailleurs cela son énigme). Le quotidien c'est l'évidence dans laquelle nous sommes à tel point plongés que nous ne le voyons même pas, comme l'affirme aussi Michel Maffesoli.

Du quotidien, c'est les média qui s'en occupent, et de nos jours, de plus en plus l'art et la science. Mais que les média, l'art et la science sont loin de nous rendre le quotidien, de nous rendre la matière dont nous avons été aliénés, de nous rendre notre historicité, la possibilité de vivre notre expérience! Comme les média, l'art et la science sont loin d'affirmer «la profondeur de ce qui est superficiel, la tragédie de la nullité», pour reprendre les paroles de Blanchot (1969: 357).

Les média, l'art et la science qui sauvent le quotidien constituent de fait aujourd'hui un énorme défi et une énorme responsabilité, étant donné qu'ils contrarient un mouvement généralisé (et généralisé justement par les média, par l'art et par la science) d'«aucune espèce de compromis avec l'époque et avec les idées qui la motivent» (Benjamin, 1993: 590). Les média, l'art et la science qui sauvent le quotidien se battent en faveur de leurs mots. Et en prenant au sérieux ce que disait Max Stirner, ils le font comme si en eux nous risquions notre peau. Ce qui n'est pas peu dire: la peau c'est ce qui en nous est à la surface; mais c'est aussi, comme disait Paul Valéry ce qu'il y a de plus profond en nous, justement pour la raison que Stirner invoquait: parce que dans la peau nous risquons notre propre vie. La «parole quotidienne» dont parle Blanchot est de cette façon la parole où nous risquons notre peau, à laquelle Stirner se rapporte: elle s'oppose, il n'y a aucun doute, au royaume de la tautologie où tout s'exhibe, et rien ne se vit.

Le quotidien, cependant, n'a presque jamais «la profondeur de ce qui est superficiel». Ce qui est courant, c'est de voir le quotidien transformé en proie facile d'une transcription bruyante et incessante qui le nie en tant que quotidien où nous risquons notre peau. Ce qui est courant, c'est de le voir transformé par les média (et d'ailleurs aussi par l'art et la science) en *fait-divers*, qui est la surface stérile du nouveau (Benjamin, 1982: 173), une surface qui définit l'actualité en accord avec l'illusion historiciste qui fait de l'histoire une perpétuelle actualisation, pour laquelle il y a de moins en moins de temps.

Dans l'annonce de la revue *Angelus Novus*, Walter Benjamin revendique, comme premier critère à suivre, «une véritable actualité», et non pas celle qui se forme «dans la surface inféconde de cette nouveauté» qui devrait être laissée aux journaux (*Ibidem*). Chez Benjamin, il y a, en fait, ce préjugé en ce qui concerne les média, le fait que ceux-ci épuisent l'actualité dans la nouveauté, un simulacre du neuf. Mais je ne pense pas que les média doivent être condamnés à cette irrémédiable fatalité. De même que l'art et la science ne doivent pas l'être non plus.

Arrivé à ce point, j'aimerais créer un point de friction avec le propos général de l'œuvre de Michel Maffesoli. Depuis *La conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*, livre qu'il a publié en 1979 et qu'il a réédité en 1998, jusqu'à *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, publié en 2000, ce dont il s'agit c'est toujours d'esthétisation et de dépolitisation, c'est-à-dire selon les propres mots de Maffesoli (1992), de «transfiguration du politique». Pour Maffesoli, les sociétés traditionnelles privilégient le passé. La modernité, de façon similaire à ce qui se passe à toutes les époques progressistes, privilégie l'avenir. D'autres civilisations, comme la période de la décadence romaine et la Renaissance accentuent plutôt le présent. La postmodernité, qui est notre époque, insiste aussi sur le présent. Et le présent c'est le monde «dans l'état où il est» (Maffesoli, 1998: 41). Dire oui à la vie (Maffesoli, 2000: 234), «affirmer l'existence» (*Ibid.*: 50), consiste à célébrer le temps présent, à «canoniser ce qui est» (*Ibid.*: 100), à faire une fusion, naturelle et matricielle, avec le monde, en reconnaissant le sens tragique de la vie. Dans ces conditions, il n'y a pas à dépasser le monde ni à le stigmatiser. Le monde «est à aimer, sans partage, pour ce qu'il est» (*Ibid.*: 214).

Je dirai alors que chez Michel Maffesoli, l'accent aigu du présent n'apporte aucun surplus de responsabilité à l'égard de l'état du monde. Ce qu'il nous impose c'est «le retour à l'antique, à l'archaïque» (*Ibid.*: 35). L'archaïque, qui paradoxalement va de pair avec le développement technologique. La postmodernité n'est d'ailleurs pas autre chose pour Maffesoli: la conjugaison de l'archaïque et du développement technologique (*Ibid.*: 187). La technologie stabiliserait l'existence en intégrant son contraire, même son opposé, un peu à la manière de la pensée initiatique. Mais ceci serait le signe, d'après lui, du sentiment tragique de la vie, le signe de la «reconnaissance d'une logique de la conjonction» (*Ibid.*: 14).

A propos du présent, à propos de ce qui existe, Maffesoli parle alors de «temps mystique», de temps de la répétition, de temps cyclique (*Ibid.*: 18), d'«instant éternel» (*Ibid.*: 104, 105), de «paganisme éternel» (*Ibid.*: 34), de «messianisme sans *telos*» (*Ibid.*: 55), d'«éternité éphémère» (*Ibid.*: 129). Face au monde, aucune lutte par conséquent.

Aucune protestation. Uniquement acquiescement, acceptation, adhésion. En abandonnant le registre critique, épistémologique et politique, l'esthétisation postmoderne correspond chez Michel Maffesoli à la proposition d'un registre de pensée ontologique et dépolitisé, qui façonne «une sorte de *situationnisme*, s'employant à jouir de ce qui se présente, de ce qui se donne à voir, de ce qui se donne à vivre» (*Ibid.*: 100).

Quant à la technologie, elle a le caractère d'un stabilisateur euphorique: la technologie est l'instrument qui réenchante le monde. Aucune question n'est en fait posée à la technologie. Pour Maffesoli, elle est du domaine du festif, de l'intensité de la jubilation. Il le dit en ces termes: «L'imaginaire, la fantaisie, le désir de communion, les formes de solidarité, les diverses entraides caritatives [en fin de compte les valeurs proxémiques, domestiques, banales, de la vie quotidienne] trouvent dans Internet et le "cyberspace" en général des vecteurs particulièrement performants» (*Ibid.*: 188/189).

J'aimerais cependant insister sur mon point de friction. La technologie s'inscrit dans le mouvement de ce que Bragança de Miranda (1999) appelle la «raison médiale», c'est-à-dire, la technologie n'est pas la raison des média, c'est le support de la raison qui produit et contrôle l'existence. En ce sens, la technologie est perçue comme un dispositif, c'est-à-dire qu'elle a le caractère d'une machination: avec la technique on fabrique machinalement l'esthétique, on compose une sensibilité artificielle (on surchauffe ou on refroidit les émotions selon les nécessités du système)⁴.

Sauver le quotidien, sauver la possibilité de vivre nos vies. Sauver notre historicité. Voilà ma proposition. L'idée que ce n'est qu'ainsi, en rendant le quotidien, qu'on peut vivre une vie authentique, a été la voie suivie de façon paradigmatique par Joyce (1983) dans son *Ulysse*. Je dis bien Joyce dans *Ulysse*. Ulysse, c'est «l'homme insignifiant dans l'absolu», c'est l'identification «de l'anonyme et du divin»; *Odisseus*, c'est *Outis-Zeus*, c'est personne-Dieu, c'est la rédemption de la banalité quotidienne, comme l'avait écrit Henri Lefèbvre (1969: 12).

C'est un fait curieux que ce soit un texte du début du XX^e siècle qui rende compte des «états d'âme» du siècle et cela d'une façon dont n'en sont pas capables des œuvres plus récentes⁵. Dans *Ulysse*, Joyce nous indique le modèle d'une œuvre enracinée dans son temps, et de telle manière enracinée que, avec elle, nous apprenons la totalité concrète de la «vie quotidienne universelle d'une époque», comme nous le dit d'*Ulysse*

⁴ La conjonction de la métaphore technologique et de la métaphore biologique, qui fait fonctionner sur un même plan la raison et l'émotion, est aujourd'hui l'objet d'une interrogation radicale que Bragança de Miranda lance à la culture. Selon lui, les média, et fondamentalement les nouvelles technologies de l'information, réalisent la raison comme contrôle et façonnent simultanément notre sensibilité et émotivité, suscitant l'effet de plus en plus étendu d'une esthétisation du quotidien (Miranda, notamment, 1998 et 1999).

Sur le caractère artificiel de la sensibilité de production technologique, de cette «synthèse artificielle à l'intérieur de laquelle les sensations, les émotions et les désirs se désintègrent», Teresa Cruz (s.d.: 111-112) souligne la production quotidienne dans les média d'une «terreur sans horreur, commotion sans émotion, compassion sans passion», dans un processus «d'engourdissement croissant de la vie dans les sociétés modernes».

⁵ Giorgio Agamben (1998 : 74) s'est fait l'écho de cet étonnement en constatant que «la dernière description convaincante de nos états d'âme et de nos sentiments remonte, en somme, à plus de cinquante ans en arrière». C'est en effet une poignée d'œuvres philosophiques et littéraires, écrites entre 1915 et 1930, qui détient «les clefs de la sensibilité de l'époque» (*Ibidem*).

Hermann Broch (1966: 188). En effet, pour Broch, une œuvre importante comme *Ulysse* est à même de façonner une époque et d'engendrer, pour ainsi dire, le présent même d'une époque. Cela veut dire que l'œuvre, dans sa capacité d'ordonner, d'attribuer un sens aux forces anonymes et dispersées d'une époque, crée l'«expression de l'époque», ne se contentant pas d'être son reflet. L'œuvre atteint alors la «véritable réalité historique» enserrant en soi la garantie de la survie de cette époque, nous dit encore Broch (*Ibidem*).

Créer une «expression de l'époque», c'est en cela que consiste sauver le quotidien. Flaubert, repris par Bourdieu (1966: 119) nous le dit de la façon suivante: «Bien écrire le médiocre». Soit, selon les mots de Bourdieu, «rien moins que d'écrire le réel» (*Ibid.*: 121). Écrire le réel, continue Bourdieu, et non le décrire, l'imiter ou le laisser d'une certaine manière se produire lui-même, dans une sorte de «représentation, naturelle de la nature» (*Ibidem*). Ce dont il s'agit, donc, c'est d'écrire les forces anonymes et dispersées de l'époque, écrire une atmosphère sociale, l'atmosphère étant un réseau de forces matérielles et spirituelles. Je pense que les média (et on peut d'ailleurs dire la même chose des arts et des sciences sociales) sont les *intermédiaires* de cette atmosphère.

C'est dans ce sens que s'orientait la communication de Patrick Tacussel au colloque «La socialité postmoderne», que le Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien (CEAQ) a réalisé en juin de l'année 2000. En faisant un parallèle entre Durkheim et Balzac, d'un point de vue peu conventionnel en ce qui concerne les deux auteurs, en particulier le sociologue, Tacussel les présente comme deux expressions du «réalisme romantique», comme deux *intermédiaires* d'une âme collective, d'une «anima mundi», d'une atmosphère de l'époque⁶. Je spécifie toutefois que cette médiation créatrice n'a rien à voir avec la «médiatisation», qui est cependant un concept à la mode. Avec sa volonté de transparence et d'immédiateté, la médiatisation annule l'opacité. Et sans opacité il n'y a pas de sens. L'immédiateté nous exproprie le langage, détruit le symbolique.

La question ainsi posée reste problématique. À une époque de «désagrégation des valeurs», une époque de «moyens sans fins», comme le dit Agambem (1995), quand il n'est plus possible de concevoir le monde organisé comme unité et régi par un ordre totalisateur, l'art, les sciences sociales et les média peuvent-ils encore prétendre l'embrasser comme une totalité qui s'exprime dans une époque? Bien que problématique, c'est cependant en cela que consiste mon hypothèse. C'est ainsi que je conçois les média. Et c'est aussi de cette façon que je conçois d'ailleurs les arts et les sciences sociales. En dépit du fait qu'ils me démentent constamment, je les conçois comme les derniers refuges d'une véritable expérience.

En prenant les média, les arts et les sciences sociales comme refuge de l'expérience, j'élargis aux sciences sociales et aux média la suggestion que Benjamin a exclusivement réservé à la littérature. Pour Benjamin, la littérature a cette responsabilité de projeter l'atmosphère d'une époque, de donner une figure non contingente à la contingence qui, toutefois, la menace de toutes parts. À mon avis, cette

⁶ Je cite de mémoire, consultant les notes personnelles que j'ai conservées de la conférence.

vocation de la littérature est aussi celle des média et des sciences sociales: «bien écrire le médiocre», dit Flaubert; donner un sens aux forces matérielles et spirituelles d'une époque, ajoute Benjamin; être l'intermédiaire de l'«anima mundi» d'une époque, conclut Tacussel.

En conclusion. D'après moi, l'actualité n'a pas à s'épuiser en nouveautés, nouvelles, en vie qu'on ne vit pas, mais qui ne fait que s'exhiber. Je pense que l'actualité, ce qui est «in actu», notre expérience de la confrontation avec les choses, peut convoquer non seulement la gravité de l'historicité, c'est-à-dire la responsabilité à l'égard de notre situation et de l'état du monde, mais aussi la promesse d'une «communauté à venir» (Agamben, 1991; Martins, 2003) et terminer par cette heureuse expression.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio, 1991, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil.

AGAMBEN, Giorgio, 1995, *Moyens sans fin. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages.

AGAMBEN, Giorgio, 1998, *Idée de la prose*, Lonrai, Christian Bourgois Ed.

AGAMBEN, Giorgio, 2000 [1978], *Enfance et Histoire*, Paris, Payot & Rivages.

BENJAMIN, Walter, 1982, "Annuncio della rivista 'Angelus Novus'", in *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco (Scritti 1919-1922)*, Turim, Einaudi.

BENJAMIN, Walter, 1992 [1936], "O narrador. Reflexões sobre a obra de Nicolai Lesskov", in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio D'Água, pp. 27-57.

BENJAMIN, Walter, 1993, "Caratteristica della nova generazione", in *Ombre Corte, Scritti 1928-1929*, Turim, Einaudi.

BLANCHOT, Maurice, 1969, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard.

BOURDIEU, Pierre, 1996 [1992], *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*, Lisboa, Presença.

BROCH, Hermann, 1966, "James Joyce et le temps présent", in *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard.

- CELAN, Paul, 1996 [1971] "O meridiano", in *Arte Poética. O Meridiano e outros textos*, Lisboa, Colibri, pp. 41-64.
- CRUZ, Maria Teresa, s.d., "Da nova sensibilidade artificial", in *Imagens e Reflexões. Actas da 2.ª Semana Internacional do Audiovisual e Multimédia*, Lisboa, Ed. Universitárias Lusófonas, pp. 111-116.
- DERRIDA, Jacques, 1967, *L'écriture de la différence*, Paris, Seuil.
- GUERREIRO, António, 2000, *O acento agudo do presente*, Lisboa, Cotovia.
- JOYCE, James, 1983 [1914], *Ulisses*, Lisboa, Difel.
- LEFEBVRE, Henri, 1969, *A vida quotidiana no mundo moderno*, Lisboa, Ulisseia.
- LYOTARD, Jean-Fançois, 1979, *La condition post-moderne*, Paris, Minuit.
- MAFFESOLI, Michel, 1998 [1979], *La conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*, Paris, Desclée de Brouwer.
- MAFFESOLI, Michel, 1992, *La transfiguration du politique. La tribalisation du monde*, Paris, Gasset.
- MAFFESOLI, Michel, 2000, *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Paris, Denoël.
- MARTINS, Moisés de Lemos, 2003. "Por uma democracia a vir. A televisão de serviço público e a sociedade civil" [Prefácio]. In Pinto, M. (Org.) *Televisão e Cidadania*. Núcleo de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, pp. 9-12.
- MIRANDA, José Bragança de, 1998, *Traços. Ensaio de crítica de cultura*, Lisboa, Vega.
- MIRANDA, José Bragança de, 1999, "Fim da mediação? de uma agitação na metafísica contemporânea", in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 25, pp. 293-330.
- MUSIL, Robert, s.d.[1952], *O homem sem qualidades*, Lisboa, Ed. "Livros Brasil".
- NIETZSCHE, Friedrich, 1988, *Seconde considération intempestive: De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris, Flammarion.

O'NEILL, Alexandre, 1999, "Amanhã aconteceu", in de *Ombro na ombreira*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 13-15.

ORWELL, George, s.d [1949], 1984, Lisboa, Ed Ulisseia.